



HAL
open science

Quand le fou droit ment...

Stéphane Hirschi

► **To cite this version:**

Stéphane Hirschi. Quand le fou droit ment.... Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XXe siècle, 2019, Hors-série n°9 (2), pp.79. 10.3917/r2050.hs9.0079 . hal-04302530

HAL Id: hal-04302530

<https://uphf.hal.science/hal-04302530>

Submitted on 27 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quand le fou droit ment...

Stéphane Hirschi

DANS ROMAN 20-50 2019/2 (HORS SÉRIE N° 9), PAGES 79 À 89

ÉDITIONS SOCIÉTÉ ROMAN 20-50

ISSN 0295-5024

ISBN 9782908481983

DOI 10.3917/r2050.hs9.0079

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-roman2050-2019-2-page-79.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Société Roman 20-50.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Foudroiements

Quand le fou droit ment...

« La calligraphie maya est un des plus anciens systèmes d'écriture du globe et quand on déroule ce papyrus on a réellement devant les yeux le Miroir de l'Univers. [...] Après, on est Dieu. Ou fou, ô Paquita ! », écrit Cendrars dans *L'Homme foudroyé*¹.

Paquita, petite Pâques, porte dans son nom le miroir d'un cycle de renaissances. Des Pâques considérées au miroir qu'offre l'écriture de Cendrars, dans son déploiement diffracté. Faute d'être Dieu, à son propre reflet, être au moins « fou » : un homme qui se « tait par désir du Verbe » (p. 235). De fait, quand, dès 1911, on se baptise soi-même Blaise Cendrars, braise et cendres, phénix de l'art, et qu'une amputation vient confirmer, incorporer et cristalliser cette auto-biffure constitutive et créatrice à la fois, ce sont les figures de l'ellipse génératrice du verbe, de la vacance fécondante, qui sont structurellement au cœur d'une dynamique d'invention et d'écriture. Mais ce sera une écriture de la main gauche, puisque la droite fait désormais défaut, et que cette écriture s'invente, selon la légende de Cendrars, lors d'une nuit à Méréville, le 1^{er} septembre 1917, la « plus belle nuit d'écriture », écrite pour M. Doucet, justement désigné comme « le couturier » (p. 311). Blaise Cendrars s'éclaire en train de suturer « [s]on premier manuscrit écrit de la main gauche », comme un nouveau départ de feu après calcination de la main droite. Et selon une dynamique créatrice qui produit un titre manifeste de l'ablation régénératrice : « *Le Sans-Nom* » (*loc. cit.*).

Commenter cette dialectique, consubstantielle à la représentation de son inspiration, n'est pas original. Elle est inhérente à son pseudonyme

1. — Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé* [1945], Paris, Gallimard, « Folio », 2019, p. 385. Toutes nos citations renverront sans exception à cette édition de référence, et la pagination sera donnée dans le corps du texte.

de Phénix, adopté dès 1912 pour un premier poème justement titré *Les Pâques*. On essaiera simplement ici d'en souligner la mise en œuvre spécifique au sein d'un ouvrage comme *L'Homme foudroyé*, ce premier tome de « Mémoires, qui sont des Mémoires sans être des Mémoires »². Il s'agira d'y suivre la trace de ces ellipses, éclipses, effacements, verbaux ou en déclinaisons cristallisées dans des chairs meurtries, représentées comme foudroyées, à la lumière de ces propos métatextuels de Cendrars : « “Je vois ces choses comme dans un miroir” [...]. Et, moi-même, je suis foudroyé » (p. 277). S'énonce, au travers de ce renvoi au titre du livre, l'enjeu pour Cendrars : écrire pour faire surgir une cristallisation, une transfiguration – sur le modèle mystérieux, on le verra plus loin, de l'Assomption. Dans la même page, jouant comme souvent sur l'imaginaire du patronyme qu'il s'est forgé, il pointe cette dynamique de résurrection : « [...] les cendres que je remue [...] donn[ent] l'image [...] des êtres vivants et impurs qu'elles ont constitués avant l'intervention de la flamme » (*loc. cit.*).

On verra comment cette structure d'Assomption régit et le livre, et son système de reflets : d'une Croix (p. 21 et 24) à l'autre (« cloué à l'arbre » [p. 518], du coup de couteau dans l'aine de van Lees [p. 21] à la crucifixion de Marco dans l'Aisne, dans la « forêt du Paraclet » [p. 518]). On y notera un faux final en « Amen », car les vrais derniers mots désignent, en note, le tombeau d'Abailard – pour une ultime transfiguration qu'on précisera à la fin de cette analyse. Claude Leroy et bien d'autres peuvent à juste titre souligner l'effet de construction rhapsodique et gigogne que les jeux de miroirs de Cendrars déploient ici : chausse-trapes, sutures et démultiplications, à l'image du « labyrinthe éblouissant » du tripot *Le Nain jaune* à Marseille (p. 109). Deux portes, en « trompe-l'œil », et des « perspectives illusoires », dont l'une aurait pu ouvrir sur « la Guigne en panne », y symbolisent les systèmes de reflets et de diffractions des béances fulgurantes dont on va ici observer quelques formulations – à l'image de cette « panne » virtuelle, et finalement pas même croisée, mais énoncée ; des effets d'échappées et d'effacements insaisissables. Car si Cendrars se désigne comme « foudroyé », ce n'est presque jamais lui dont il offre l'image en foudroyé. On va suivre sa façon de préférer tout un jeu de substitutions et d'escamotages, dans la dynamique de cet « abécédaire aztèque » (p. 384) truffé de doubles et de trinités qui, sous les auspices de Paquita, le constituent en « fou ».

2. — *Id.*, *Blaise Cendrars vous parle...* [1952], *Tout autour d'aujourd'hui : nouvelle édition des œuvres*, éd. par Claude Leroy, Paris, Denoël, vol. 15, 2006, p. 55.

Figures du foudroyé

Fou et foudroyé. C'est donc un autre qui en assume le rôle, jusqu'à endosser le titre de cet ouvrage, pourtant supposé mémoriel. On peut recenser dans le livre un certain nombre de ces foudroyés de substitution.

Par ordre d'apparition, on peut ainsi noter plusieurs figures, plus ou moins soulignées. La première est celle du « petit ex-voto de l'homme foudroyé » (p. 23) : à la page précédente, Cendrars opère un déplacement manifeste de son propre foudroisement lors de « l'attaque de la ferme Navarin », où il perdit lui-même son bras. Le récit de substitution multiplie les signes d'une scène initiatique et constitutive, en pivot au titre du livre : « emporté par un obus », « [s]es yeux [...] le suivaient en l'air », « assassiné en l'air par une goule invisible dans sa nuée jaune », « corps volatilisé », « pantalon vide », autant de traces d'un évidement, jusqu'à l'« ex-voto de l'homme foudroyé » (p. 22-23). L'ellipse de son propre foudroisement passe pour Cendrars par cet ex-voto de substitution à van Lees – à peut-être entendre comme « van Lys » –, fleur blanche pour un livre à écrire. Au travers de l'ex-voto, autel à une absence, le foudroisement se déploie ici, une première fois, comme *transport* : étymologiquement, *métaphore* écrite d'une disparition personnelle.

La foudre resurgit en miroir d'une nouvelle tension entre la mort et la résurrection, toujours en contexte aérien lorsque Cendrars fond dans sa phrase « la foudre l'ozone », pour tresser ces « phénomènes de la lumière » à l'« odeur de ferment », qu'il précise en « baume de la vie, encens de la mort » (p. 60), juste avant d'évoquer l'ouverture du tombeau de Marie-Madeleine d'où sortait – écho explicite à la renaissance pascale – « un rameau verdoyant » (p. 61) au parfum de fenouil. D'une disparition, là encore, Cendrars tire l'image d'une lumineuse résurrection.

L'expression « coup de foudre » (p. 345), avec évidemment un implicite amoureux en hypotexte, apparaît au terme d'une autre dynamique de substitution, puisqu'elle surgit d'un éloge de la création comme chute. Cette spirale où le « moi-même » se met en scène « dans l'abîme de la lumière » dispose un nouveau miroir, dans ce livre où ils ne se comptent plus, avec les fulgurances d'un autre créateur, Le Rouge. Cendrars y dépeint les paroles de l'écrivain comme des « impromptus en fusée », selon des expressions en clair reflet de l'assomption de van Lees : « éclatement et éblouissement [...] d'un grand poète », « éclaboussures féériques », « étincelles fulgurantes qui pétillaient », « braise étoilée », « parachute en papier de soie enchanteur », « débris qui venaient au sol du bouquet du feu d'artifice » (p. 252). Ces propos pour qualifier un homme de plume présentent à la fois l'image d'une envolée brillante et d'une chute en débris : le portrait s'achève sur des « verres d'absinthe, maintenant vides » (p. 253). La foudre désigne, dans ces figurations de la création, la braise qui abrase.

Un peu plus loin, au sein de la supposée transcription des scènes de « La peau de l'ours », un « *coup de feu* » abat « *l'ours foudroyé* » (p. 351). Cette nouvelle figure de substitution subit, après ce coup fulgurant, un dépeçage en forme d'ablation : « [...] *dépouillant l'ours, jouant du couteau pour détacher les adhérences* » (*loc. cit.*). L'équivalence entre le coup de foudre et le coup de couteau s'impose ici, comme une substitution métonymique de leur force de sectionnement foudroyant. La logique de ces figures cristallisant la foudre trouve son expression dans la feuille volante titrée *Les Paradis enfantins*, que Claude Leroy cite en note de son édition de *L'Homme foudroyé* dans la Pléiade : « Cet amour a été partagé et est allé crescendo durant 20 ans, après avoir débuté par un coup de foudre, et depuis 10 ans cet amour s'est départagé, scindé en deux. [...] je suis un homme foudroyé [...] »³. La foudre ampute, en coup tranchant, et cette scission réunit l'*Éros* à la création, selon une dynamique de compensation démiurgique.

Figures du tranché

Au fil du récit, la figure même de Cendrars, homme amputé du bras droit depuis l'automne 1915, suscite de multiples autoportraits par diffracton, au travers de reflets eux aussi privés de membres.

Le plus gémellaire est sans doute celui que Cendrars désigne sans le nommer comme son « ami » d'Aix, « amputé de la main droite » (p. 400). Il est donc même amputé de son nom dans cette note débutant à la page 399 qui renvoie en outre à une coupure de phrase, précisément en miroir du « Je » amputé de Cendrars, simplement suivi de points de suspension, pour figurer une autre rupture : la libération d'Aix au moment de l'écriture « *Le 21 août 1944* » (*loc. cit.*). C'est un hors texte, une note de Claude Leroy, qui nous le désigne sous son nom : Gabriel Laurin, peintre aixois, et manchot comme Cendrars (p. 577, n. 14). Peintre et donc lui aussi créateur. Se jouent ainsi les reflets démultipliés d'ablations en cascades, que Cendrars conclut abruptement d'une dernière biffure dans sa note : « [...] je n'en dirai pas plus long aujourd'hui » (p. 400). La coupure s'avère ici la matière même de l'évocation.

Autre figure de manchot, Mick apparaît aux pages 159-160 de la seconde partie, « Le Vieux-Port », selon des formules qui signalent l'effet de miroir : « [...] comme moi, [...] Mick était amputé du bras droit », mais « personne ne me l'avait dit », indique Cendrars. Là encore, l'amputation s'énonce précisément par l'effacement du dire. Double miroir d'un effacement. Un autre personnage fugitif a droit à son portrait, aux marges de la brousse du *sertao* brésilien : Manolo Secca s'y révèle, au bout de deux

3. — Blaise Cendrars, *Œuvres autobiographiques complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 913, n. 19.

pages (p. 455), amputé de la jambe gauche, en miroir inversé du bras droit de Cendrars. Et si lui « ne raconte rien », Cendrars entend bien lui substituer, en double loquace, un talisman contre la mort : « Je sais que Manolo Secca n'est pas mort. Je le sens. Je continue à lui écrire... » (*loc. cit.*). Et à écrire pour compenser son mutisme. Plus loin, on voit surgir un nouveau personnage privé de membres : « M. Jean était cul-de-jatte de naissance » ; Cendrars signale qu'il « [I]'hallucinait » (p. 475). Quant aux mains pendantes du roi Balafgré, elles équivalent manifestement à une amputation : « Il ne lui avait pas donné le bras. Il ne m'avait pas serré la main. Ses mains pendaient inertes dans ses gants » (p. 306). Les formulations négatives traduisent grammaticalement une autre disparition de membre, en reflet de l'auteur et avec qui plus est un autre miroir ironique, en la statue de Ponce Pilate, taillée par l'unijambiste Manolo (p. 456).

Outre ces personnages amputés, d'autres figures de corps tranchés scandent *L'Homme foudroyé*, en autant de variations sur la représentation d'une ablation créatrice.

Deux têtes coupées s'avèrent marquantes. Juste après la mention de sa résurrection, dont on reparlera, Cendrars mentionne en effet la « tête tranchée » de saint Lazare, ajoutant d'ailleurs que son corps fut « déposé dans un sarcophage anonyme » (p. 71). Croisant cette référence chrétienne, des personnages du Nouveau Monde participent de cette diffraction des corps sectionnés, une fois encore au travers du reflet biaisé que permet le jeu des notes dans ce livre. Apparaît d'abord une figure insaisissable, aux couleurs démultipliées, elle-même dédoublée, *Nain jaune* aztèque, à la fois vert, bleu et or :

Au centre de chacune des deux portes rondes, était pratiquée une petite niche circulaire, où siégeait, sous verre, dans un bain de néon, bleu sur la porte de cristal et vert sur la porte de bronze, un petit dieu en or, un marmouset aztèque, le fameux *Nain jaune*, difforme et grimaçant (p. 109).

Or cette première manifestation diffractée se prolonge à son tour d'une note où Cendrars jubile en évoquant le fil d'une histoire qui relie tous ces corps tranchés : « [...] quand Cortez tombe, [...] et qu'un de ses affiliés tire son épée pour lui trancher le chef, le *Nain jaune* ne lâche pas le bout du fil, mais, tout au contraire, tire dessus des deux mains pour faire choir le conquérant, le *Dieu blond* » (p. 113, n. IX). Ainsi s'opère le retournement grotesque, où, dans le miroir d'une note, au détour d'un dédale et au sous-sol d'un tripot, c'est le difforme à deux mains qui tire les ficelles du destin d'un héros foudroyé.

D'autres mutilations viennent encore relayer cette dynamique de démultiplication des corps abîmés. Lorsqu'il aborde le sort des femmes gitanes, Cendrars évoque la pratique de « l'infibulation », et s'amuse à mettre dans la bouche de son double, Le Rouge, un étonnant miroir à cette mutilation sexuelle : « [...] la mutilation des pieds chez les

Chinoises ! » (p. 324). Où l'on rejoint ainsi les figures précédemment évoquées aux membres amputés, d'autant que Cendrars ajoute un décalage « risible », qui relie en même temps cette mutilation à son travail d'écriture rhapsodique, lorsqu'il déploie une nouvelle démultiplication grotesque : « [...] vu les quatorze maris successifs de la Mère [...] il eût fallu chaque fois *la coudre et la découdre* [...] » (p. 324, c'est nous qui soulignons). Pourtant, cette mutilation des femmes gitanes n'est qu'une déclinaison, marginale finalement, de la manifestation suprême de ces corps en souffrance à travers la balafre d'une autre Gitane ; miroir bien sûr du Roi des Gitans, son pendant masculin, « le Balafre » qu'on a déjà vu également privé de ses mains, avant son meurtre par Marco. Il s'agit en effet du long portrait de Marthe, la femme de Le Rouge, auquel Cendrars consacre les pages 278 à 280. Victime d'un « coup de fouet », « coup » et « fouet » répétés, Marthe incarne sur son visage tous ces foudroyés qu'une fulgurance a sectionnés par un « fouet qui lui aurait coupé le visage en deux » (p. 278). « Son atroce cicatrice [...], fente [...] [aux] bordures mal jointes » y devient une « chose sans nom » (p. 280). Couture, écriture et « Sans Nom » se tressent ainsi une nouvelle fois au travers de ce portrait que Cendrars a justifié, à la page précédente, par son propre autoportrait en écrivain foudroyé : « Je vois ces choses comme dans un miroir ». [...] J'écris [...]. Je n'en sais pas plus. Et, moi-même, je suis foudroyé » (p. 277). Marthe, miroir de Blaise. Marthe, au prénom issu d'un roman naturaliste de Huysmans. Marthe balafree, et objet du sadisme d'une écriture misogynne, « dans sa vieillesse [...] portait un visage de lépreux au mufle léonin de singe à crinière médiane » (p. 280). Objet de collages monstrueux elle incarne, au sens propre, l'écriture rhapsodique dont l'horreur fulgurante doit foudroyer le lecteur autant que Cendrars lui-même. La scission faite femme. Au scalpel de l'écriture en cendres et braises. Car chacun sait qu'à l'instar d'un coup de foudre, un coup de fouet peut stimuler et marquer un nouveau départ. Le coup ainsi éclairé s'avère la mise en abyme des coutures rhapsodiques que le livre exhibe et revendique en marque de fabrique. Ce coup, cousu de fil (Le)rouge, s'avère révélateur de ce que le fou est. Cendrars l'assume lorsqu'il demande : « – Paquita, qu'est-ce qu'ils pensent de moi, vos gens, que je suis fou ? » (p. 478). Fou comme un foudroyé sectionné.

Figures de la béance

Cette cristallisation de la disjonction qu'incarne le visage de Marthe peut être perçue comme la déclinaison, dans un corps, d'une béance structurelle que le livre déploie aussi sur d'autres plans, selon un système de fragmentations multiples.

La première modalité de cette fragmentation, par-delà l'affichage rhapsodique aux coutures arborées par le titre même de la troisième

partie du livre, se manifeste au travers des nombreuses pages consacrées à l'écriture aztèque, en particulier cet abécédaire dont la surpopulation structurelle s'achève par notre citation liminaire : « Après, on est Dieu. Ou fou ». Car dans cet abécédaire, chaque lettre est un buste, et chacune est « à l'image d'une grotte » :

[...] le buste initial n'est jamais seul mais s'accompagne de son double et de son plus proche voisin [...], si bien que chaque grotte s'adjoint des grottes adjacentes (comme une grande ville ses banlieues), ce qui complique terriblement l'écriture, chaque buste satellite étant à son tour spécifié par une caverne secondaire dont il est le personnage central, où il évolue à son tour en compagnie de son double propre et de son plus proche voisin [...], et ainsi de proche en proche et d'image en image, à l'infini [...] (p. 385).

On a bien sûr le tournis. Entre bustes et grottes, ville et banlieues, centre et satellite, image et double, on s'y perd littéralement. Et c'est bien ici le propos de Cendrars : instaurer une écriture de la diffraction dont la mise en abyme n'est pas un miroir mais un réseau de reflets toujours décalés, décentrés, ne renvoyant en définitive que la vacuité d'une écriture à la fois proliférante et à vide. Puisque construite en rhizome sur cette béance néanmoins féconde. La calcination fulgurante du foudroiement en illumination y est infiniment diffractée.

À ce titre, la fragmentation ainsi mise en lumière vise à reconfigurer le sens perdu : l'image récurrente du « serpent à plumes perché sur un nopal » (p. 387, note), reprise dans un des derniers titres du récit (p. 492), semble redoubler celle de « la mort perchée sur la folie des sens » (p. 387, note). Reconfiguration des fragments de sens que figure bien sûr aussi le récurrent chiffre 32 : 32 chapitres comme un jeu de cartes ; ou comme les 32 métiers des Gitanes qui vont de « châteurs » aux trois activités qui relient les mutilés à l'exécution finale : « assassins (vendetta politique, mutilations) / tatoueurs (maquillage des cicatrices) / joueurs de couteau » (p. 433-434). Ces reconfigurations redoublent incontestablement le fil de la résurrection qui traverse *L'Homme foudroyé*. Ainsi la figure de Lazare ressuscité est-elle convoquée pour incarner, au travers de sa Passion dédoublée, l'agonie en cours de « la banlieue, ce visage exsangue de Paris, tombé sur son épaule, la couronne d'épines de traviole » (p. 372). De fait, cette petite couronne concentre tout le travail palingénésique du texte : « [...] l'épouvantable tombeau en travail, travail de la pourriture ou de la résurrection ? », « la terrible banlieue en travail... [...] Agonie ou gésine ?... Mort ou révolution ?... » (*loc. cit.*) interroge Cendrars, avant de scander le « goutte à goutte » (p. 374) lancinant de cette « Ré-Ré-Ré ! »-volution (p. 373). Une fragmentation active en fermentation, dans la banlieue de Paquita, où durant six pages (p. 372-377) tourne la roue du perpétuel retour, entre Saint-Lazare et ce baudelairien

« ciel bas comme une éponge » : des Pâques réécrites au prisme des nuits de la « Petite, la Grande Ceinture, cette couronne d'épines à double tortil posée sur la grâce émaciée de Paris » (p. 375). Les « Tableaux parisiens » baudelairiens passés au charbon célinien d'un *Voyage au bout de la nuit*⁴ – dont le titre de chapitre a conservé la « nuit » (« LES NUITS ET LES JOURS (à suivre) : LES NUITS » [p. 372-377]), maquillée en feuilleton, « à suivre » – et s'émiettent en liste désespérée sur plus d'une page : « Des ponts de fer, des passerelles en ciment armé, des dizaines de milliers de lampes à arc sous la pluie, des petits bistros de nuit sous la pluie, des centaines de milliers de kilowatts sous la pluie, et chaque goutte qui tombe, c'est du cambouis » (p. 375). Loi des séries jusqu'aux renaissances : « Dans toutes les maternités on accouche en série. Encore une poussée et tout craque... » (p. 376). Scansion et pulsation d'une décomposition rendue sensible, et porteuse dans sa terrible violence d'une force de gésine. La révolution, dans tous ses sens : « [...] quelque chose se retournait comme pour changer de place » (*loc. cit.*). Mais révolution tronçonnée. Goutte à goutte.

On ne peut évidemment isoler la noirceur de ces pages sur la banlieue crucifiée de toute la succession de noirs, ces nuits superlatives dont, dès ses premières lignes, *L'Homme foudroyé* constitue son programme rhapsodique : « [...] je me mis à évoquer d'autres nuits, tout aussi intenses [...] » (p. 11). Le livre est aussi le tissu des interstices vacants entre elles : de la nuit liminaire d'éclipse de lune racontée par Peisson, à la nuit de Méréville (p. 311), des nuits de mistral et de « mélismes » à La Redonne (p. 136) jusqu'à la « nuit passionnée » avec Madame de Pathmos comme « un des plus beaux souvenirs du monde » (p. 219), les nuits fulgurent au sein du récit qui en coud les acmés, au « feu de l'écriture » (p. 13-14). Le *la* en est donné par la première partie, titrée « Dans le silence de la nuit », toute tendue vers cette nuit de juillet 1915 : la béance y est pivot, puisqu'à la question « Qu'est-ce qui t'est arrivé ? », la réponse est : « Rien » (p. 52). Et pourtant, il y a eu un « coup de feu », mais transfiguré en « éclat de rire ». Éclats de nuits.

Redoublant le visage de Marthe scindé en deux par le coup de fouet, Cendrars découpe donc le temps mais aussi l'espace. S'il semble abolir l'océan comme coupure entre l'ancien et le nouveau monde au début du « Chemin brûlé », en traçant par la N 10 une ligne continue entre Notre-Dame et le río Parana (p. 439), c'est après avoir pourtant roulé « à tombeau ouvert sur la grand-route », en déchirant « le monde en deux comme on déchire un prospectus “en suivant le pointillé” » (p. 433). Ce pointillé de la scission spatiale est aussitôt souligné par les italiques du

4. — Charles Baudelaire, « Tableaux parisiens » [1861], *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, t. I, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 ; Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël & Steele, 1932.

texte puis redoublé par des pointillés, graphiques et non métaphoriques. Rouler à « tombeau ouvert », en nouveau Lazare donc, manifeste ici la faille, l'anti-coup de foudre qui une page auparavant a interrompu le « j'étais amoureux » éprouvé pour Daïdamia, par le « krach de New York » (p. 432). L'évidence de ce qui craque – comme la banlieue de la page 376 – déplace le point de rupture, la béance, non pas sur les rives de l'océan, mais aux frontières des « marais que [s]a voiture ne sut franchir » (p. 439). Cendrars reste interdit, « sur l'autre rive du boubier » (p. 440). La béance s'avère infranchissable : le tombeau ouvert est cristallisé en cicatrice. Suture de rhapsode.

Au reflet de ces sutures apparentes se dessine évidemment l'autoportrait d'un écrivain en béance. Le voici ainsi en effacé fantomatique, lors des nuits de mistral, lorsqu'il écrit « je hantais la région » (p. 136), après l'évocation d'un « merveilleux mélysme ». À l'instar du vagabond suicidaire créé par Trenet en 1937 dans *Je chante*, chanson conclue par un « je hante », Cendrars esquisse ici son autoportrait en chanteur fantôme, courant d'air d'un chanteur décorporé.

La démultiplication des béances régit aussi cette scène du chapitre titré « L'enfer », où s'opère un effacement radical des figures féminines. De cet enfer, situé juste derrière la porte de « M. [saint] Jean » où fondent les poupées de cire (p. 496), *L'Apocalypse selon Cendrars* conduit immédiatement, au début du chapitre suivant, face à la gare « Saint-Lazare », à l'entrée du café *Le Criterion* qui « n'admettait pas les femmes seules » (p. 497). Ce détour apocalyptique par le féminin offre un nouveau miroir, qui préfigure le « nettoyage » complet du corps de Marco par les fourmis : « [...] ce mort n'a jamais été identifié et si on l'a trouvé, c'est un anonyme. Jamais plus on n'en a entendu parler [...] » (p. 518). Béance du « Sans-Nom », disséminé et proliférant, depuis le « corps volatilisé » de van Lees, devenu « pantalon vide », et « rien d'autre » (p. 23).

Au-delà ne demeurent que le Verbe, « Amen », le Saint-Esprit – déjà désigné par le *calamum spiritus*, au terme de la « fête de l'Invention » (p. 62) – c'est-à-dire le Paraclet, et surtout, dans la marge finale de la note ultime (p. 518), Abailard en son tombeau. Il est la dernière manifestation de la série de coups de couteau dépeçants, depuis l'ours (p. 351) jusqu'à Marco et lui-même : on sait sa castration – signifiée par anticipation lorsque, dans la liste des 32 activités gitanes, « châteurs » fait suite à « toréadors (comme le père de Paquita) » (p. 433). Le Saint-Esprit-Paraclet d'Abailard se manifeste donc juste après la mention d'un Père absenté...

Tombeau pour une absente

On vient donc d'entendre en *L'Homme foudroyé* une poétique de l'ellipse superlative. L'ablation s'y reflète en Assomption. D'où la mention

de cette Assomption du Paraguay, où Daïdamia est « [m]orte d'émotion » (p. 494), deuil qui par sa violence ouvre d'abord la porte à la consommation des figures de femmes, on l'a vu, jusqu'à un radical : « Je ne veux plus en entendre parler. Jamais », selon le Consul. Éradication absolue ? Pourtant pas, selon Cendrars, pour qui « les mannequins sont interchangeable et récupérables à l'infini » (p. 496-497). Braise et cendre bien sûr. Mais aussi, trivialement, *baise sans dard...* C'est de la main gauche que le *fou droit ment* (en radical effet de contraste avec les « deux bras » que le jeune amoureux d'Antoinette « avai[t] encore » [p. 256], ou aux « deux mains » du *Nain jaune*, qui font choir la tête tranchée de Cortez [p. 113, n. IX]). L'art de l'abbé castré, finalement, demeure : Abailard en Paraclét de voûte – céleste – de l'ouvrage.

Car au chapelet des béances, des fragments, des coups et sectionnements dont le livre – pour alimenter sa fermentation – rapièce les éclats, se dessine un écrin autour d'une précieuse vacuité. Ainsi perçu, *L'Homme foudroyé* sertit un tombeau pour une absente, en creux, en miroir de l'initial ex-voto pour une absence qui signalait la volatilisation de van Lees (p. 23). À l'image d'Héloïse longtemps attendue par son Abailard en note finale (p. 518), une autre silhouette est l'absente de ce bouquet, ou presque. Simple silhouette et néanmoins destinataire, Raymone s'esquisse en muse implicite que Cendrars laisse sans nom pour son livre, alors qu'il cite Laure et Pétrarque, Dante et Béatrice, et l'improbable couple que forment Le Rouge et Marthe. Citée incidemment aux pages 223 et 362-363, Raymone est « en vacances »... Et c'est bien autour de sa vacance que le livre se déploie, depuis l'initiale et symbolique « belle éclipse de lune » (p. 11) jusqu'au tombeau final désigné par son attente de l'autre, « l'épouse vingt ans attendue » (p. 518). Ces derniers mots, en note, marquent l'ultime diffraction de ce Tombeau pour une vacance, d'autant qu'on y retrouve les mêmes « vingt ans » que ceux du foudroiement évoqué dans le texte des *Paradis enfantins*.

Cendrars répond à cette vacance matricielle selon cette dynamique d'Assomption qu'on a observée, par la gauche, de biais, en miroirs du droit disparu, à coups embrasés de « formule[s] fulgurante[s] » (p. 446) qui cousent en sutures rhapsodiques les foudroiements du tombeau, de la résurrection et de l'amour ; c'est après avoir constaté la rupture infranchissable d'avec « Asunción-de-Paraguay par la route » (p. 440), en retour donc d'une Assomption avortée, que Cendrars retourne à sa « rupture avec Paris » pour enfin relier le foudroiement à l'amour. Et cette fois, le coup de foudre nomme Raymone, d'un vocatif, destinataire explicite de sa prose. Le miroir de l'ex-voto à van Lees prend donc le nom d'une silhouette intouchable, platonique objet du coup de foudre amoureux : « [...] mon amour était tel, Raymone, que je craignais de tomber foudroyé [...] » (*loc. cit.*). Il s'agit sans doute ici de la phrase pivot du livre, cristalli-

sation de cette citation déjà évoquée des paradis enfantins, où s'articulent « coup de foudre », « scindé en deux », et « homme foudroyé »...

Juste après ce coup de foudre pour l'insaisissable, Schopenhauer et Rimbaud s'accouplent pour adouber Cendrars en Phénix : « [...] réduisant le monde à un petit tas de cendres aérodynamisées [...] et reconstruisant magiquement l'univers par une formule fulgurante [...], cette illumination qui redonne vie : "Le monde est ma représentation" » (p. 446). Cendrars, juste en dessous du nom de Raymone, compose donc ici un bouquet presque final. Il y réunit l'ex-voto de van Lees emporté en l'air, les « impromptus en fusée » de Le Rouge (p. 252), et la première occurrence de la citation de Schopenhauer (p. 122), juste avant une autre de Nerval, elle-même déjà citée page 62 : « *Je suis l'autre* ». Le chapelet égrène ses éclats d'altérité en gemmes taillées et retaillées. Aérodynamisée, la faille, du corps et du désir, cristallise en rhapsodie.

Ce livre scintille ainsi de l'éclat des miroirs et des reflets d'un écrivain en Phénix du désir incendié. Y règne la permutation patente des coups. Coups d'éclat, de couteau et de foudre. Au halo du dernier vers de « Zone » d'Apollinaire « Soleil cou coupé »⁵...

L'Homme foudroyé est traversé de part en part par cette *fulgurance assumée* – assumée comme résultat d'une assumption, mille fois reprise – de l'écriture du foudroiement. Et si le fou droit ment c'est, sur le fond noir éblouissant de la nuit de Méréville – lieu d'écriture du *Sans-Nom* et en miroir, lieu explicite de la crucifixion finale –, l'écriture d'une gauche vraie. Par-delà la mort, Cendrars tisse les mots de la légende, en broderie de note, surplis en outre d'une citation qui vient conjurer la fin et une mort qui serait coupure : « “[...] la légende raconte que l'époux, se soulevant de sa couche mortuaire, ouvrit les bras pour recevoir l'épouse [...]” » (p. 518). La suture du Verbe opère Assomption et transfiguration : le défunt s'élève et retrouve deux membres. La conjonction magique a trouvé sa légende. La scission est conjurée. Cendrars entend donc, si on l'a bien lu, comme pour une messe sans Dieu, célébrer de son Verbe aztèque le « [m]ystère des couples. Gravitation. Répulsion » (p. 282).

Stéphane HIRSCHI

Université Polytechnique Hauts-de-France
(Valenciennes)

Laboratoire De Scripto

Stephane.Hirschi@uphf.fr

5. — Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools : poèmes (1898-1913)*, Paris, Mercure de France, 1913.